Antúnez

Escribe: MARIO RIVERO

La lucha de los pintores por cancelar el mundo exterior, la naturaleza y la figura es el camino que hemos seguido desde el impresionismo hasta el arte abstracto. Bajo todas las variantes, deducciones, deformaciones y vagas reminiscencias, se encuentra siempre esta situación completamente general del arte, con su indecible dignidad y sus conflictos. Porque a través de estas etapas de impresionismo, expresionismo y abstracción, no hay más que el sentido vigilante de un acto que se mira vivir, cuando los valores básicos del mundo exterior—que bien que mal servían para compensar la tibieza o la inexistencia del sentido creador— han dejado de tener vitalidad y se consagra, en cambio, un sistema de signos, inherentes a la pintura misma.

Obligado como quien dice, a construir presupuestos, al artista no le queda otro recurso que aferrarse al bastión de su más profundo y aislado yo, que a causa de su singularidad extrema, de la pura subjetividad, que no concierne, al fin de cuentas sino al mismo artista, aparece ante los otros como abso-

lutamente indescifrable, o convertida en el más ocioso y absurdo de los objetos.

Este arte que se lleva pues a cabo en la realidad, pero al que no se le quiere mirar como realidad, se recibe hostilmente, como el sacudón intempestivo que rompe un sueño. Y con ello se toca el problema del arte actual, en que quebrantada su importancia sociológica y trastocadas las relaciones ancestrales, de consumidor a productor, aparece como una producción solitaria y superflua.

Cada día, entonces, la tensión entre el artista y el medio se hace más trágica y desesperanzada: la inteligencia se hunde como un pico, en una desesperada tentativa de triunfar contra el mundo de las cosas; pero el artista tiene el mundo de las cosas contra sí, y sus “nuevas realidades” se nos escapan, o las miramos con ojo receloso, como las manifestaciones de una vida que palpita a otro ritmo y funciona a otra temperatura. Las artes plásticas pues, en la actualidad, en su ambición y en su clamoreo, componen una especie de Torre de Ba-

bel cuyo hilo conductor da la sensación de escaparse continuamente, y es así como se ha originado, la necesidad de una interpretación, de una clave para su entendimiento. La filosofía, la ciencia, la utopía social y política, reunidas en la ciencia del arte, tratan de encontrar ahora un nuevo sentido, una nueva base razonable a esta necesidad expresiva del artista contemporáneo, que ha barrido con la servidumbre intelectual y la mentira opulenta de las formas imitativas. Evidentemente, el arte resulta conmovido por el hallazgo de nuevos objetivos científicos: la teoría de los quanta, la teoría de la relatividad, la nueva teoría espacial, son formulaciones que el quehacer plástico absorbe inmediatamente y las hace conscientes y perceptibles, gracias a que en la *forma*, se insertan las consecuencias de la rapidez de innovación de conocimiento, o la creación de técnicas nuevas. De este modo, el pintor contemporáneo, que pinta después de los descubrimientos de Einstein, procede a una auto-renovación: sabe que todo se ha vuelto flúido, prismático, circunstancial y que todo el complejo del pensamiento humano (filosofía, ciencia, arte) se orienta hacia la certidumbre de que lo real no es lo que vemos, lo que palpamos, lo que conocemos, es decir esta primera realidad física, sino más bien el eterno juego dinámico del conjunto, ese "continuo", en que el juego del espacio y el tiempo deviene en pesadilla porque nos sumerge en la dimensión aterradora de lo intemporal y lo infinito.

El pintor encuentra pues en esta nueva óptica de la realidad, el apoyo de una ley que viene a excitar y reforzar su creatividad personal, y empieza a producir formas, con-

figuraciones, indicadoras de la apertura de un abismo entre dos lenguajes: imágenes que se dirigen a una experiencia, a una sensibilidad y a una ansiedad contemporáneas; se habla ya por medio de la línea, el color, la luz, de la composición y la construcción, del ritmo, es decir con el lenguaje intrínseco de la pintura, en la coexistencia de escuelas y movimientos, donde los mejores, se obligan generalmente a cumplir performances extraordinarias para mantenerse en rango altísimo.

Llegamos así al fenómeno de la pintura como ejercicio y creación de libertad, libertad que muchas veces hemos visto rodeada de excusas y *slogans* que pretenden justificar la elusión de los análisis serios. Sería conveniente subrayar la importancia del asunto, aquí en América, donde los talentos y capacidades de una raza valiosa, no siempre se manifiestan en toda su validez, porque no hay mucho interés en sobrepasar los mimetismos de acento o actitud que siempre debilitarán la voz de los pueblos, o de los seres más jóvenes o menos desarrollados. Descartemos pues la manumisión verdadera del arte latinoamericano, a pesar de su voluntad de lenguaje y de su referencia a la realidad local, para radicarla en la visión, y sobre todo, en esa segunda realidad que pueda darle un sentido universal. Y precisamente es esto lo que nos asombra en la pintura de Nemesio Antúnez: su capacidad para decir cosas que iluminan nuestra realidad de una manera maravillosa. Neruda dice de él: "presento al pintor predilecto de mi país lleno de patria cristalina". Y evidentemente, con Antúnez vive y revive, apaciguada y decantada, recogida en los ojos como un fruto que es ya re-

cuerdo y madurez, la topografía particular del Sur: todo lo extrae de allí como de un puro e imborrable molde: panoramas a escala astral, costras, hernias, cicatrices, que se enfrentan, se niegan, chocan, se funden, se sintetizan o se solivian con fuerza levitatoria. Nada hay en su pintura que no corresponda a una experiencia de todo su ser: experiencia visual, intelectual, visceral: un río que es sueño; masas frías y bellas flotando sosegadas en su fuerza inmanente y que encierran silencios, edades, y que se diría que son como el cuerpo sensible de la soledad. Porque su lenguaje es al fin y al cabo la respuesta del artista tanto a las exigencias de su arte, como a las exigencias de su medio ya que el expresionismo no es solamente esa fuerza inerte, ese impulso galvánico vuelto exclusivamente hacia un yo egocéntrico, sino que su propósito es también hoy, descubrir y presentar esta América que subyace en la modorra de un continente paralizado por estructuras inhibitoras. La pintura de Antúnez muestra entonces el aletazo de lo

surreal y su tensión llega muy cerca de la experiencia onírica. La cordillera "la dormida", constituye generalmente el factor desencadenante en el juego simbólico de los medios pictóricos. Una cuadrícula, una ondulación, un desgarró, son así mágicos en sentido literal, sin ninguna retórica; podríamos decir que son apenas un umbral, un trampolín, un vehículo para alcanzar el misterio; sus paisajes tienen pues siempre algo de hipnótico y enigmático, como sumergidos o vistos a la distancia, más insinuantes, más persuasivos y más intensificados a medida que se divisa más lejanamente el mundo sensible.

Ya en 1952, Antúnez hacía arte Op en Chile, su patria, y aunque su ficha artística corresponde al expresionismo abstracto, el Op se encuentra todavía entre los estímulos de su pintura, aunque completamente desvirtuado de su carácter frío y experimental, y llevado a una vibración de otra naturaleza, es decir sensible, cálida y emotiva.